

## **Travail à deux voix : fusion et confusion des identités**

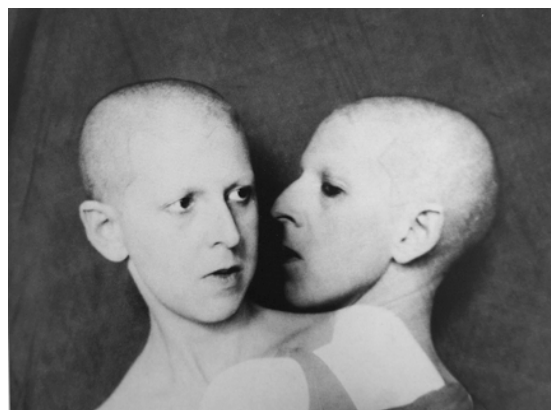
Le duo d'artistes a vu apparaître dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, des alliances ou « mariages » emblématiques. Il suffit de penser à Camille Claudel et Gustave Rodin, à Gabriele Münter et Vassily Kandinsky, à Sonia et Robert Delaunay ou encore à Sophie Taeuber et Jean Hans Arp, pour n'en citer que quelques uns parmi les plus connus. Les formes de ce travail en duo variaient allant de pratiques académiques comme la sculpture, la peinture, le dessin ou la poésie à des techniques moins habituelles comme le collage, la couture ou la broderie. Par contre, les rôles au sein du couple étaient clairement définis entre homme et femme, entre maître et élève (Rodin-Claudé et Kandinsky-Münter, maître pour l'homme et élève pour la femme), entre arts « majeurs » et arts « mineurs » (Arp-Taeuber et le couple Delaunay, majeur pour l'homme et mineur pour la femme). Ainsi, au sein du duo, les rôles des deux artistes ne sont pas toujours répartis de façon égale. Dans certains cas un des partenaires occupe un rôle dans l'ombre. À cet égard Marcel Duchamp (avec Man Ray) et Claude Cahun (avec Marcel Moore) formaient des duos d'artistes tout à fait particuliers. Nous allons nous intéresser à la question du travail à deux voix, surtout lorsqu'elle interroge l'identité ou les identités de leurs auteurs, à travers l'utilisation du médium photographique. Comment, dans le travail en duo le thème du double est-il traité ? Comment les artistes travaillant en duo se répartissent-ils les rôles dans leur stratégie d'ensemble et dans le travail pratique ? Comment la confusion des identités se manifeste-t-elle ? Mais nous nous demanderons aussi quels médiums sont utilisés dans ce travail de fusion/confusion ?



Ill.1 **Marcel Duchamp (et Man Ray)**, *Rose Sélavy*, 1921, photographie, Collection privée d'Arturo Schwarz



Ill. 2 **Claude Cahun (et Marcel Moore)**, *Autoportrait*, v. 1930, épreuve gélatino-argentique, 24 x 19 cm, Musée des Beaux Arts, Nantes



*Que me veux-tu ?* 1928, épreuve gélatino argentique ; 23 x 18 cm, Centre Pompidou Paris

Afin de répondre à ces questions, il serait intéressant de se pencher sur les travaux « historiques » traitant de la fusion et de la confusion des identités. La photographie *Rose Sélavy* de Marcel Duchamp (Ill.1 ) et deux autoportraits de Claude Cahun (Ill. 2) semblent, de ce point de vue, être emblématiques. Marcel Duchamp dit, au sujet de la genèse de *Rose Sélavy*, qu'il a voulu changer d'identité et que la première idée qui lui est venue était de prendre un nom juif.

Ne trouvant pas de nom qui lui convenait, il a eu l'idée de changer de sexe, ce qui lui a semblé beaucoup plus simple<sup>1</sup>. Pour Julia Friedrichs, le changement de nom serait plus important que le changement de sexe ici dans l'œuvre de Marcel Duchamp<sup>2</sup>. Faudrait-il en déduire que nommer, donner un nom, révélerait davantage l'identité que l'image de la personne ? Avec la transformation à partir de 1919 de Lucie en Claude, nom aussi bien féminin que masculin, Claude Cahun accentue son indétermination identitaire, à l'instar de Marcel Duchamp.

Pourtant, c'est bien à partir de la manipulation de leur propre image produite par la photographie, que les artistes ont travaillé sur la question de l'identité. Dans son *Autoportrait* (v.1930), par exemple, Claude Cahun est doublement présente dans l'image, mais totalement absente face à elle-même. Là où le miroir est un moyen pour les peintres<sup>3</sup> de scruter, de capter leur image pour justement être au plus proche de ce que l'artiste espère révéler de lui-même, c'est à dire pénétrer dans la sphère de son identité, Claude Cahun questionne le spectateur en le prenant comme miroir et

1 Pierre Cabane, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1967, p. 118. Pour plus de détails sur la genèse de l'œuvre et la volonté de Duchamp de créer un personnage voir aussi Julia Friedrich, dans *Das achte Feld, Geschlechter, Leben und Begehren in der Kunst seit 1961*, Catalogue d'exposition, Cologne, Museum Ludwig, 2006, p. 97.

2 Julia Friedrichs, *op. cit.*, p. 97.

3 Il suffit de penser aux nombreux autoportraits de Rembrandt, de van Gogh ou plus proche de nous de Max Beckmann.

elle l'interroge encore plus avec le photomontage *Que me veux-tu ?* (1928). Elle pose cette question à son vis à vis, c'est à dire à son double, mais aussi à Marcel Moore qui prend la photo et bien sûr au spectateur éventuel qui regarde l'image. Elle semble vouloir rendre compte que les questionnements identitaires passent par des manipulations du corps et de l'image : elle intervient sur son propre corps en se rasant le crâne et elle intervient sur l'image en la dédoublant.

Aussi bien Cahun que Duchamp usent de manipulations plastiques et photographiques pour construire leur image et introduire un propos sur l'identité. Ainsi, Marcel Duchamp s'est créé un véritable double féminin en se glissant dans le corps d'une femme par un judicieux montage. Les mains, le chapeau et la fourrure sont des accessoires appartenant à son amie et complice Germaine Everling et c'est Man Ray avec son savoir faire de photographe-bricoleur-metteur en scène, qui réussit à transformer Marcel en Rrose. En ce qui concerne l'image de Man Ray, il subsiste des doutes sur sa fabrication. Il superpose deux parties de deux corps différents (les mains de Germaine Everling et le visage de Marcel Duchamp). Il crée ainsi une sorte de montage ou de collage à partir de la réalité elle-même, à moins qu'il ne s'agisse d'une double exposition lors de la prise de vue ou d'un tirage à partir de la superposition de négatifs, deux procédés chers à ses contemporains, comme par exemple André Tabard ou Raoul Ubac.

Aussi bien Duchamp que Cahun utilisent le médium photographique, qui, au moment de la réalisation des travaux cités, était en pleine voie d'acquérir son statut d'expression artistique autonome<sup>4</sup>. Le médium photographique offre en effet de larges possibilités pour agir sur l'image dans toutes ses phases de réalisation : de la prise de vue au montage en passant par le tirage en laboratoire avec ses nombreuses manipulations possibles (comme la solarisation, la double exposition, etc.).

Dans les années 1960 -1970, certains artistes poursuivent dans la voie de ses pratiques et de recherches identitaires mais en introduisant de nouveaux procédés. Ils développent un travail sur la dislocation, la mise en question de l'identité de la personne représentée aussi bien dans la conception de l'œuvre que dans la réalisation plastique. Ils agissent sur leurs corps (travestissement, déguisement, mutilation) et sur l'image de ceux-ci (découpe, collage, emprunt, fragmentation). Comment ces thèmes sont-ils envisagés dans le travail de ces artistes et dans quelles mesures

---

4 On peut faire remonter cette tradition de l'autoportrait retouché aux avant-gardes, au dadaïsme et au surréalisme en particulier. Les artistes de ces mouvements utilisent des procédés divers pour manipuler leurs images : le photomontage et le collage sont les techniques les plus connues, proposant ainsi l'image du corps disloqué comme chez Herbert Bayer ou noyée dans une quantité d'informations connexes comme chez Raoul Hausmann ou Claude Cahun avec Marcel Moore dans *Aveux non avenues*.

pouvons-nous considérer leurs pratiques comme étant un héritage de celles initiées par Claude Cahun et Marcel Moore ?

Pierre Molinier<sup>5</sup> met en scène son propre corps, maquillé, déguisé et travesti en femme, il se crée une autre identité à partir de sa propre image (Ill. 3). Il se montre par exemple avec six jambes, mais avec un seul torse en multipliant les prises de vue et les découpages.



Ill. 3 **Pierre Molinier**, *Sans titre*,  
1965-1967, photomontage,  
17,5 x 12,6 cm,  
Courtesy of Brent Sikkema,  
Wooster Gardens Gallery, New York



Ill.4 **Pierre Molinier**, *La grande mêlée* ,v. 1968,  
17 x 22,5 cm, Courtesy Galerie Kamel Mennour, Paris

En re-photographiant ce qu'il a déjà collé, il crée une accumulation de négatifs intermédiaires pour aboutir à un positif final. La fabrication de l'œuvre est camouflée par ces multiples opérations de laboratoire, qui contribuent à la confusion de la lecture du corps et plus généralement à la lecture de l'image. Dans *La grande mêlée* (ill. 4), l'artiste démultiplie les jambes à outrance. Toute trace de montage est effacée par des internégatifs et tirages multiples. Le halo clair du fond unifie cette mêlée de jambes et laisse apparaître une sorte de cellule dans laquelle naît un nouvel être. L'artiste-démiurge donne vie ou réifie les êtres à volonté<sup>6</sup>. Si dans *La grande mêlée* l'artiste efface toute trace du montage comme s'il voulait donner une image parfaite de la fusion matérielle des corps, dans d'autres photographies il laisse apparaître les traces du montage : contour des découpes dans *Étoile*

5 Pierre Molinier est un peintre et photographe français né en 1900. Il se donne la mort en 1976. Pour son œuvre picturale, il est proche de l'esthétique surréaliste. A partir des années 1960, Pierre Molinier se consacre entièrement à son œuvre plastique et photographique, notamment aux autoportraits, par un procédé de photomontage.

6 Jean-Luc Mercié, *Pierre Molinier, Photographies et dessins*, Catalogue d'exposition, Issoudin, Musée de l'Hospice Saint-Roch, 2013, p.12.

*de six* (ill. 5) par exemple, rajouts de détails (comme le sexe) insistant par ce moyen sans ambiguïté sur le processus d'auto-engendrement de l'artiste et de son image par lui-même (ill. 6). L'artiste se montre, se double et se dédouble dans un monologue de recreation nombriliste. Pierre Molinier porte souvent un masque pour cacher son visage. Michel Journiac<sup>7</sup>, quant à lui se révèle au spectateur à découvert, mais en jouant un rôle.



Ill. 5 **Pierre Molinier**, *L'étoile de six*, 1968, 27 x 22, 5 cm, Courtesy Galerie Kamel Mennour, Paris



Ill. 6 **Pierre Molinier**, *Sans titre*, v. 1965-67, Courtesy of Brent Sikkema, Wooster Gardens Gallery, New York

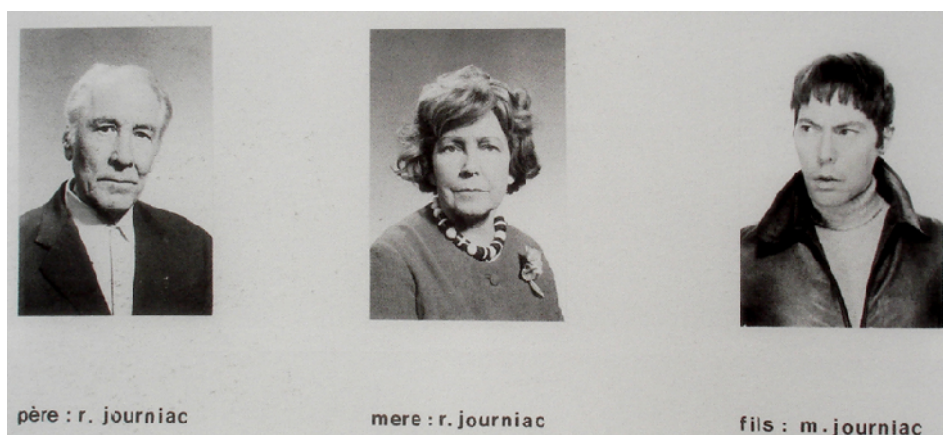
*Inceste* (ill.7) se compose d'une série de neuf photographies de trois personnages chacune. Les photographies sont composées par photomontage dans lequel l'artiste se représente, se déguise en l'un de ses deux parents ou en leur hypothétique fille. L'artiste s'identifie à son père ou à sa mère, ou au rôle du fils et/ou de la fille et se positionne lui-même toujours en voyeur. Il se désigne dans les



Ill. 7 **Michel Journiac**, *Inceste*, 1975, Photomontage, 25 x 39 cm chaque, Centre Pompidou, Paris

<sup>7</sup> Michel Journiac (1935-1995), est un artiste plasticien français connu pour son travail dans le domaine de l'art corporel.

titres en tant que « fils-fille, fils-garçon, fils-père, fils-mère » par exemple. Il fait s'enlacer toutes les possibilités dans un jeu combinatoire entre parents et enfants. À qui s'identifier ? Il est le fils, il joue le fils, joue la fille, la mère et le père à tour de rôle. Sa vraie mère et son vrai père interviennent aussi pour brouiller encore plus les pistes. Déguisé en fille, formant un couple avec sa mère, il semble faire allusion à l'inceste, comme l'indique le titre, ou au complexe d'Œdipe, thème auquel il s'est intéressé dans *Hommage à Freud* (ill. 8). L'artiste-fils est acteur et spectateur à la fois, confondant les rôles et les rassemblant, fusionnant en une seule image.



Ill. 8 **Michel Journiac**, *Hommage à Freud*, 1975, Photographie, Centre Pompidou, Paris

La particularité du travail de Pierre Molinier et de Michel Journiac réside dans le fait qu'ils travaillent seuls à créer des images montrant leurs désirs de changement identitaire. Ils multiplient les images en s'inventant des rôles, en mettant en scène leurs fantasmes, ceci certainement dans le but d'évoquer des sexualités en marge, propos emblématiques des années 1970.

Les années 1980 reprendront à la fois ces thèmes et ces pratiques de montage plastique, mais de manière plus ludique. De plus, on voit apparaître de véritables « couples artistiques », en témoigne le duo français connu sous le nom d'artiste de Pierre et Gilles<sup>8</sup>. Les deux artistes sont connus pour avoir réalisé ensemble de nombreux portraits photographiques retouchés à la main et surtout, arrangés avec outrance au point d'en paraître kitsch. Aujourd'hui, ils n'utilisent toujours pas l'outil numérique rendant pourtant la manipulation des images plus aisée. La photographie est donc réalisée de manière traditionnelle, comme ils le faisaient à leurs débuts : elle est unique et paraît même artisanale à l'époque de la manipulation virtuelle. « Aucun changement n'a affecté (...) cette pratique artistique à deux regards et à quatre mains, véritable "travail d'amour" de surcroît (...). Pierre et Gilles unis dans la vie, le sont aussi par le travail de l'art, consécration d'un lien affectif

<sup>8</sup> Pierre Commoy, né en 1950, a étudié la photographie à Genève et Gilles Blanchard, né en 1953, a fait ses études à l'École des Beaux-Arts du Havre. Ils se rencontrent en 1976 et collaborent depuis sous le nom d'artiste Pierre et Gilles.



qui est dans leur cas, de concert, un lien par l'esthétique<sup>9</sup> ».

Ensemble, ils réalisent une esquisse préliminaire en vue de chaque photographie, Gilles agence le décor, Pierre photographie et c'est ensemble qu'ils sélectionnent l'image. Pierre réalise alors le tirage et Gilles retouche à l'aide de la peinture le cliché, qui devient alors, œuvre unique et aucun autre tirage n'est réalisé. C'est la mise en commun de leurs savoir-faire et de leur talent réciproque qui génère le travail : il y a, à la fois fusion et complémentarité dans leur travail en commun. Dès le début de leur travail à deux, ils choisissent le portrait mis en scène où le sujet est représenté travesti, endossant les attributs d'un autre inspiré de l'histoire religieuse, de la mythologie antique, ou aussi des stéréotypes mis en image par le cinéma ou la littérature. Les clichés recyclent les images de mode, jusqu'à saturation, embellissant les modèles et les présentant en gloire. C'est bel et bien le déguisement et le maquillage qui transforment les modèles et concrétisent le fantasme et l'enchantement. Pierre et Gilles créent des images populaires, dans le sens où elles sont accessibles à tous, recyclant les images au point qu'elles en deviennent parfois racoleuses. « On ne parle jamais mieux de la réalité qu'en la travestissant<sup>10</sup> », dit Paul Ardenne. Le couple s'exprime toujours d'une seule voix, et bien que Pierre et Gilles soient discrets sur leur vie privée, depuis toujours, ils mettent en scène leur propre vie de couple, en créant des autoportraits fictionnels comme dans *Les Pistolets* (ill. 9), *Les Mariés* ou *Les Cosmonautes*<sup>11</sup> (ill. 10).



Ill. 9 Pierre et Gilles, *Les pistolets*  
photographies et retouches  
peintes, 45,8 x 33,5 cm



Ill.10 Pierre et Gilles, *Les Cosmonautes*, 2005, photographie  
et retouches peintes, 77,7 x 107 cm

9 Postface par Paul Ardenne de *Pierre et Gilles*, Cologne, Taschen, 2007, p. 419.

10 Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 421.

11 Aussi, Gilles avait commencé à faire des photomatons dès 1968 pour documenter sa vie ; le couple a poursuivi cette pratique à deux après leur rencontre. « Ça nous amusait beaucoup. », disent-ils dans *Derrière l'objectif de Pierre et Gilles* (propos recueillis par Chloé Devis, Paris, Éditions Hoëbeke, 2013, p. 13.), et ces images privées le sont restées : elles n'ont été dévoilées que récemment, en 2011.

Pierre et Gilles ne font qu'un et le titre de la grande exposition qui leur a été consacrée au Musée du Jeu de Paume à Paris intitulée « Double je » en 2007 le confirme.

Ce double « je » trouve une autre expression dans le travail dans le travail d'un autre couple d'artistes, britannique cette fois-ci et connu par la fusion de leurs deux prénoms qu'il écrivent tels un logo : Gilbert & George<sup>12</sup>. Ils se sont fait connaître en 1970 en se présentant comme des sculptures vivantes sous le titre de *Singing Sculptures*<sup>13</sup>(Ill.11), parodiant à la fois la statuaire



Ill.11 **Gilbert & George**, *Singing sculptures*, photographie de la performance 1970

antique, si admirée, et les spectacles de music-hall, populaires au Royaume-Uni.

Ils utilisent le médium photographique dès les années 1970, mais ce dernier leur sert principalement à documenter leurs soirées d'ivresse. Ce n'est que plus tardivement qu'ils entament un travail commun de photographie dont l'unique sujet est de poursuivre leur travail de performance et de se présenter en tant que sculptures vivantes. Leurs photographies sont donc exclusivement leur couple/duo prenant la pose dans les costumes d'hommes d'affaires qu'ils portaient lors de leurs premières performances. Les costumes sont d'ailleurs devenus une sorte d'uniforme pour eux, ils n'apparaissent que rarement en public sans les porter et il est pratiquement impossible de voir Gilbert sans George et vice versa. Ils refusent aussi de dissocier leurs performances de leur vie quotidienne, insistant sur le fait que tout ce qu'ils font est art : en quelque sorte, ils sont devenus « des images », leur véritable identité n'existe plus<sup>14</sup>, leur individualité est gommée.

12 Gilbert Prousch, né en 1943 en Italie et George Passmore né en 1942 en Angleterre. Gilbert et George se sont rencontrés en septembre 1967, étant tous deux dans le même cours de sculpture à la St Martins School of Art de Londres (aujourd'hui, Central Saint Martins College of Art and Design).

13 Debout sur une table, couverts de peinture métallique dorée, ils mimaient la chansons de Flanagan et Allen, *Underneath the Arches* (1932).

14 Notons d'ailleurs qu'ils écartent toujours les questions au sujet de leur vie privée lors des interviews, et surtout, celles concernant leur vie sexuelle.



Aux autoportraits de leurs personnages, ils ajoutent des décors qu'ils prennent eux-mêmes en photo, et toujours ensembles, dans les rues de Londres : des passants, des arbres, des graffitis, etc., tout ce qui accroche leur regard. Ils peuvent aussi faire poser des garçons dans leur atelier pour des scènes nécessitant plus de personnages, et des motifs nouveaux viennent régulièrement s'ajouter à leur propos (fleurs et feuilles ou fluides corporels variés, par exemple). Ils utilisent ces clichés dans leurs images grand format, souvent fondées sur un principe de symétrie, où leurs figures sont placées en miroir. Leur présence reste centrale et chaque détail de leur composition est étudié avec minutie, servant à l'expression de leur propos. Souvent engagé, social, leur travail photographique peut aussi être provoquant par l'utilisation d'éléments dérangeants comme leur nudité (à partir de 199, Ill. 12), leurs excréments ou des formules vulgaires extraites de tags photographiés dans la rue.



Ill.12 **Gilbert & George**, *In the Piss*, 1997, 226 x 190 cm, National Gallery, Londres



Ill 13 *Scapegoating, Pictures for London, Astro Star*, 2013, 254 x 453 cm

Ils aiment provoquer et leurs personnages se font souvent le porte-parole des minorités, des homosexuels notamment, et leur propos est politiquement engagé à lutter contre la discrimination. Gilbert & George utilisent la pratique du photomontage en de grand format, présentés sous la forme d'une grille (due au début de leur production à des besoins techniques : les feuilles photosensibles ne pouvant être plus grandes pour être utilisées en chambre noire, Ill. 13). Cette esthétique a été conservée par la suite, car elle est véritablement devenue leur signature, pourtant, ils n'hésitent pas, depuis 2005, à utiliser l'ordinateur pour travailler leurs images. Leurs clichés photos sont toujours tirés en noir et blanc rehaussés de couleurs extrêmement vives et contrastées, appliquées en aplats, faisant quelque peu ressembler leurs œuvres de grande dimension à des vitraux.

La confusion, aussi bien plastique qu'identitaire, est donc au cœur de nombreuses démarches artistiques héritières des photographies de Claude Cahun. Pour terminer, il serait intéressant aussi de se demander quels sont les moyens plastiques mis en œuvre pour créer la fusion/confusion des genres et des identités. L'effacement de l'individu dans le travail à deux est-il nécessairement un but recherché, voire un « idéal » ? Pour répondre à ces questions, évoquons un autre duo/couple d'artistes contemporains : LawickMüller<sup>15</sup>. Ce couple d'artistes allemands utilise exclusivement l'outil informatique dans leur travail sur l'image. Depuis les années 1990, ce couple homme/femme réalise des portraits photographiques numériques, sous forme de séries, dans lesquels ils mettent en œuvre le progressif passage d'une image à l'autre. Dans *Folies à deux* (Ill 14), chaque planche se compose de 16 images.



Ill. 14 LawickMüller, JWLW

(Jane et Louise Wilson),

de la série *Folie à deux*, 1996, 150 x 110 cm,

images numériques

YACH (Yegy Arman et Christine Hunold)

En début et fin de série, ils placent une photographie d'une des deux personnes d'un duos ou d'un couple d'artistes. Grâce à l'outil informatique et par des manipulations subtiles de *morphing*, ils passent d'un portrait à l'autre. Ils montrent ainsi l'image de départ et d'arrivée et toutes les étapes intermédiaires. La présentation en planche et le cadrage identique permettent de suivre la métamorphose étape par étape. Les images du centre de la planche font état d'un entre-deux. Elles semblent être des photos d'identités comme les autres avec cette différence que l'image ne correspond pas à un individu, même si elle en porte les signes caractéristiques. L'image est tout autant fiction comme le corps qu'elle fait voir et elle est en quelque sorte « l'anti photo d'identité »,

<sup>15</sup> LawickMüller est une contraction de leur noms respectifs : Frederike Lawick, née en 1958 et Hans Müller, né en 1954.

un idéal inexistant de l'entre-deux. Pour LawickMüller, ce travail peut se lire comme une métaphore de la complexité de l'identité. « Chaque métaportrait est une métamorphose fluide entre les deux individus en 16 images », disent les artistes. Ils revendiquent la fusion du couple à travers son image idéal qui dans la « vraie » vie n'existe peut-être pas.

Ce qui résume les interrogations des artistes que nous venons de citer, est leur intérêt pour des questions liées à l'identité, quelle soit privée ou à l'échelle de la société. Sous ces préoccupations ancrées dans des problématiques de leur époque (libération sexuelle, revendications homosexuelles, voire visibilité transgenre), les artistes aiment aussi affirmer certaines libertés créatrices. Leurs travaux témoignent bien sûr aussi du plaisir de la découpe, du bricolage et du jeu. Et c'est dans cette double approche qu'ils sont bien les héritiers des Claude Cahun et de Marcel Moore. Le point commun entre les pratiques de tous ces artistes réside dans les métamorphoses de l'image associées au désir de se présenter autre.

Valérie ETTER et Anke VRIJS

### **Biographie :**

Valérie Etter est chargée de cours et chercheuse en Art à l'Université de Strasbourg. Également plasticienne, elle enseigne l'Histoire de l'art en Arts visuels et appliqués et en Arts du spectacle. Elle s'intéresse notamment aux représentations du corps au XX<sup>e</sup> siècle.

Anke Vrijs est artiste et Maître de Conférence à l'Institut National des Sciences Appliquées de Strasbourg. Depuis de longues années, elle travaille sur le corps et l'hybridation et expose régulièrement. [anke.vrijs.wordpress.com](http://anke.vrijs.wordpress.com)

Elles ont publié ensemble : Valérie Etter et Anke Vrijs (dir.), *Cadavre exquis / Métamorphoses* (catalogue des expositions et journée d'étude), Université de Strasbourg, Cahier Recherche n°23, 2013